Dubatti, J. (coordinador) Historia del actor
Ed. Colihue, 2008, Bs As.

OII



Actores y técnicas: del Circo Criollo al escenario a la italiana

Beatriz Seibel
Buenos Aires

Técnicas de actuación en *Juan Moreira*

El drama *Juan Moreira,* que se estrena en Chivilcoy el 10 de abril de 1886 con gran suceso por la compañía circense Podestá-Scotti, marca la iniciación de un cambio cualitativo en la historia del teatro argentino. ¿Cuáles eran las técnicas de actuación de estos artistas?

Hay que recordar que previamente al drama, *Juan Moreira* es una pantomima estrenada en el circo en 1884. En el siglo XIX las pantomimas forman parte usual del programa circense en sus variadas posibilidades cómicas y dramáticas. Están desde las *Arlequinadas* heredadas de la Comedia del Arte, hasta las pantomimas de "gran espectáculo" como las "glorias militares" creadas por Franconi en París antes de 1830, con batallas en la pista que evocan las hazañas napoleónicas. Son pantomimas de acción, espectáculos visuales con música, porque en Francia rigen "los privilegios de los teatros" y los diálogos verbales son mal vistos en los circos. Las compañías que llegan de gira a Buenos Aires traen estas modalidades que van cambiando de temas y hacia 1842 se presenta la primicia de perros amaestrados que actúan en pantomimas. Después de 1880 se ponen de moda las historias de bandidos italianos o españoles como *Los brigantes de la Calabria* o *Los bandidos de Sierra Morena*, y el caso del bandido Moreira se inserta en una forma espectacular vigente, con la novedad del tema local (Seibel, 1993, 23-56/65).

Los artistas formados en el entrenamiento acrobático, base de todas las disciplinas circenses, usan su cuerpo entrenado para

la puesta de las pantomimas que se basa en la acción, desde los enfrentamientos de los bandidos con la policía o los soldados, hasta las situaciones cómicas y la reproducción realista de las costumbres del campo, música y danzas. Por otra parte, el espacio de actuación –la pista circular y el tablado– exige al artista una comunicación directa con el público que lo rodea.

Cuando la pantomima del *Moreira* se transforma en drama, la versión tiene un texto verbal despojado al servicio de la acción y la última escena es una acotación de gestualidades. Llamativamente coincide con las tendencias actuales en la búsqueda de un teatro de acción, aunque vale recordar que las vanguardias muchas veces se inspiran en antiguas formas tradicionales para hallar la renovación. Ángel Rama (1982, 134) ha señalado:

> De un modo oscuro e intuitivo, si se quiere, se toma el camino correcto para llegar al teatro auténtico. Este funciona en lo concreto como un lenguaje plural dentro del cual la palabra es solamente uno de los ingredientes, a veces el menos decisivo.

A partir del suceso de *Moreira* se desarrolla la forma del circo criollo, con una primera parte de pruebas y payasos, y una segunda parte con la obra de teatro, donde los artistas intervienen en ambas, así como en el fin de fiesta. Se necesitan entonces artistas completos; que además de hacer pruebas y actuar, deben cantar, bailar y tocar instrumentos. En el caso de los hermanos Podestá, José es acróbata, trapecista, payaso y actor dramático, canta y toca la guitarra, y es director de escena; su esposa Baldomera es *écuyère* y actriz; Jerónimo es acróbata, músico, actor, luego director; Pablo es acróbata, trapecista, ecuestre, actor, bailarín, músico, autor. Los otros hermanos y sus esposas e hijos tendrán las mismas condiciones artísticas polifacéticas, como en el caso de María, "la rubia cantora", la hija mayor de Jerónimo, *écuyère*, cantante y actriz.

Párrafo aparte merece la actuación de José Podestá como el "clown criollo" Pepino 88, ya que sus monólogos y canciones satíricas son el antecedente directo de los monologuistas y los cómicos de la revista, de la radio, de la escena porteña.

CAPÍTULO 10 "LOS PODESTÁ"

El naturalismo en escena

Desde el estreno del "drama nacional" *Juan Moreira* en 1886, los testimonios y comentarios periodísticos resaltan "la novedad" de una representación basada en la acción, verbalizada al estilo gauchesco, con un tema local basado en un suceso real conocido por todos, la historia de un bandido matado por la policía en 1874, que se convierte en símbolo del hombre que lucha contra la injusticia.

Cuando el *Moreira* se presenta en La Plata en 1888, el renombrado actor español José Valero, que también actúa en la ciudad, acude a presenciar la función y sus opiniones son reproducidas por José Podestá (1930, 56). Valero destaca las acciones simultáneas: en la escena de la pulpería unos juegan a las cartas, otros conversan, otros beben en el mostrador, unos guitarreros juegan con sus instrumentos, el pulpero atiende, "hasta los perros que trabajan son artistas; porque saben lo que tienen que hacer!". Seguramente son los animales adiestrados del circo, así como hoy se usan perros adiestrados en el teatro. Valero señala el realismo de las escenas, "en las peleas entra el deseo de gritar: ¡basta!" y finalmente,

> para el que ve por primera vez un espectáculo como, con sus rudeces, con su lenguaje, al que hay que acostumbrar el oído, con su naturalismo, y con el entusiasmo con que vosotros lo hacéis, se da cuenta del porqué el público siente y se entusiasma.

En 1890 la crónica del diario *Sud-América* es elocuente:

> porque tal es el realismo de las escenas, que allí mismo se enciende el fuego y se coloca un asador con su cordero; por allí, por delante de los espectadores, husmeando la carne que se asa, pasean los perros que van a los ranchos y a las pulperías criollas.

Estas descripciones son valiosas para reflexionar sobre las técnicas escénicas de los artistas y la puesta en escena.

En 1894 los Podestá se presentan en el teatro Onrubia de Buenos Aires, "con picadero mitad en la platea y mitad en el escenario", y Ermete Novelli, el célebre actor italiano que actúa

en el Politeama, emite sus opiniones sobre el *Moreira*.

> He visto algunas escenas de una naturalidad asombrosa, porque esos actores, que no han estudiado teatro, que quizás no saben lo que es, han visitado, en cambio, las campiñas argentinas, han visto al gaucho, han tenido ocasión de observar sus costumbres (...) lo ponen en escena con una naturalidad admirable (...) creando un teatro único, que no tiene igual, suyo exclusivamente, y que es hoy por hoy el verdadero teatro rioplatense (Podestá, 1930, 89/90).

Es lógico preguntarse qué significa para Novelli "estudiar teatro" y cómo sería la enseñanza en Italia en la Real Academia de Declamación de Florencia. No saber qué es teatro, en ese momento significa actuar bajo la carpa o presentar picadero y escenario en el Onrubia, mientras el único espacio legitimado como "teatro" es el escenario a la italiana dentro de una sala. La observación de acciones cotidianas como base de la actuación es en cambio elogiada; la originalidad y el "naturalismo", de moda en Europa, son destacados por Novelli, quien ese año hace conocer en Buenos Aires *Espectros* de Ibsen.

Emilio Zola había publicado en 1881 en Francia *El naturalismo en el teatro,* creando la base estética del teatro moderno; propone una observación científica de la sociedad y ataca la declamación convencional de la Comedia Francesa. André Antoine pone en práctica estas ideas a partir de 1887 en el Teatro Libre de París: se trata de llevar la vida cotidiana a escena, tanto en la interpretación como en la utilería y la escenografía. Dentro de la misma estética, en 1889 se inaugura el Teatro Libre de Berlín con *Espectros* de Ibsen y en 1891 el Teatro Independiente en Londres con la misma obra. En Moscú, el Teatro de Arte dirigido por Stanislavsky estrena en 1898 *La gaviota* de Chéjov, que marca un nuevo estilo naturalista con especial acento en la técnica actoral (Berthold, 1974, 206/27-242; Dieterich 1995, 17/18).

Aunque llegan por distintos caminos, los artistas criollos practican un naturalismo que coincide con la estética dominante en Europa.

Pablo Podestá: el actor creativo

Los Podestá, que han abandonado la carpa y han elegido actuar en sala, desde 1900, presentan en 1905 dos compañías teatrales, una dirigida por Jerónimo en el Comedia y otra por José en el Apolo. En esta sala el 26 de abril se estrena *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, un gran suceso. Los roles principales están a cargo de Pablo Podestá, Lea Conti, Blanca Vidal y Herminia Mancini; en el elenco están Rosa Bozán, José J. Podestá, Humberto Scotti, Ubaldo Torterolo, Totón Podestá y Juan Farías, en su mayoría actores que provienen del circo. Rosa Bozán ha pasado del Circo Anselmi al Apolo como actriz de carácter y también actúan sus hijas Aída y Olinda, de 13 años. El aprendizaje de los niños en escena incluye el tradicional cambio de roles, como el caso de las actrices que interpretan muchachitos, hoy vigente aún en la ópera. Según recuerda Olinda, que hace los "pilletes", en casi todos los sainetes hay personajes de chicos traviesos y "a mí me enfundaban una camisa y un pantalón, me encasquetaban una gorra hasta las orejas y salía a escena" (Ardiles Gray, 1981, 41).

El protagonista de *Barranca abajo* habría sido escrito especialmente por Sánchez para Pablo y según Bosch, "este drama, debido a la intervención de Pablo, se elevó a una extraordinaria altura (...) y la interpretación que hizo de ella ese gran actor, no pudo ser superada *nunca*". *La Nación* destaca el 28 de abril: "merecen en primer lugar un aplauso Pablo Podestá, por la manera verdaderamente notable con que interpretó el papel de Zoilo, y en segundo término, la señorita Lea Conti", en el rol de su hija que muere tuberculosa. En el recuerdo de Olinda Bozán, en la escena final,

> Pablo salía despacito, miraba la cama de la hija muerta, se sacaba el sombrero, iba hacia el fondo y volvía, tomaba un jarro de agua de una tinaja, se le caía el jarro. Por último, miraba la punta del alero de un rancho donde había un nido y recién decía el parlamento final: "Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro". Y recién tiraba el lazo para ahorcarse. La pausa que hizo Pablo antes del parlamento

> final nos sorprendió a todos. Yo creo que fue la primera gran pausa intencionada que se hizo en el teatro argentino. (...) Todos los actores, los maquinistas, los tramoyistas, nos habíamos ido acercando lentamente entre bastidores atraídos por esa pausa tan larga. (...) Nos preguntábamos los unos a los otros: "¿Qué pasa? ¿Por qué Pablo no habla?" Estábamos asustados. (...) La escena nos mantuvo en vilo. Cuando terminó y la sala estalló en un aplauso atronador, todos teníamos los ojos llenos de lágrimas.

En este caso las acciones cotidianas crean un clima de extraordinario dramatismo y Pablo se permite crear una larga pausa para remarcar la decisión final (Podestá, 1930, 172/78; Bosch 1969, 220; Pagella, 1967, 44; Ardiles Gray, 1981, 42/43).

El mismo año, el 23 de octubre se estrena en el Apolo el drama en tres actos *Los muertos* de Sánchez. Pablo Podestá, en el rol protagónico, hace "una interpretación tan magistral que nunca actor alguno, por bueno que fuera, pudo darle esa intensidad terrible al sentimiento trágico que respira la obra, y a todos, uno por uno, de sus detalles", dice Bosch (1969, 221). José Podestá recuerda:

> En el final, cuando el protagonista, Lisandro, degüella al amante de su mujer, el público como movido por un resorte se puso de pie y avanzó hacia el escenario sugestionado por el brutal verismo de aquella escena; yo que era el degollado e ignorando a qué respondía aquel movimiento tan extraño, le pregunté a Pablo: "¿Qué pasa?" y este bramando, como era su costumbre, en casos en que empleaba la violencia escénica, me contestó entre dientes: "¡morite y después lo sabrás!". Cuando se bajó el telón, el público estaba apiñado en el sitio de la orquesta mientras otros habían invadido el escenario para abrazar a Sánchez y a los principales intérpretes, en primer lugar al incomparable Pablo, que si grande era en el papel de don Zoilo, no menos grande y sublime resultaba en el de Lisandro. En suma, una noche de fuertes emociones y un éxito de esos que hacen época.

En este caso Pablo muestra la unión de una acción de gran intensidad con un distanciamiento muy propio de la actuación circense. Brecht, al precisar las fuentes del distanciamiento, dice que es un procedimiento antiguo, conocido por los cómicos, por diferentes formas del arte popular como el circo, y por la práctica del teatro oriental (Podestá, 1930, 178/80; De Diego 1973; Varios, 1983, 48/57).

En 1906, Pablo Podestá se separa del Apolo y forma su propia compañía, produciendo incesantes estrenos como se estila en la época. Un caso interesante es la presentación de *Muerte civil* de Giacometti en la versión local de José Eneas Riú, el 4 de diciembre de 1908 en el Marconi, sala que antes había "calentado" Giovanni Grasso con su compañía siciliana. El famoso drama es un desafío para Pablo; conocido en Buenos Aires desde la década de 1870, frecuentado por los célebres divos italianos Salvini, Rossi, Zacconi, Novelli, Grasso, y por las grandes compañías dramáticas españolas, es un motivo de lucimiento para los primeros actores europeos. Así lo señala el diario *El País*:

> aunque no aplaudimos estas adaptaciones de obras ya envejecidas como la que nos ocupa, que solo viven merced al talento interpretativo de grandes actores (...) esperamos, sin embargo, con interés la interpretación de Pablo, que, a juzgar por el aplauso unánime que le mereció a la prensa uruguaya, ha de ser eximia.

Pablo Podestá, que ya es simplemente "Pablo" para la prensa, por su consagración como actor, había presentado la obra por primera vez en Montevideo, donde lo juzgan "el Zacconi del teatro nacional". Entra en competencia con los modelos, los grandes intérpretes europeos, y logra ser reconocido a la par de ellos. Según la crítica de *El País*,

> al final de cada acto calurosas y prolongadas ovaciones premiaron la labor artística del principal intérprete de la obra. Después de la escena de la muerte la aprobación del público se transformó en un verdadero delirio. La concurrencia, sin abandonar la sala, siguió vivando a Pablo durante casi diez minutos, prodigándole la

> mayor manifestación de simpatía de que hasta la fecha había sido objeto el popular actor. En este teatro solo a Grasso vimos suscitar delirios semejantes.

Según García Velloso (1926, 38/41), Grasso es "uno de los artistas que más conmovieron al público de Buenos Aires (...) que aparecía en cada una de sus creaciones como una fuerza de la Naturaleza", actuando con una naturalidad incomparable, solo que era "una naturalidad siciliana", con gritos, llantos, movimientos y ademanes impetuosos y fuertes, inesperados, irresistibles. Grasso resulta gran admirador de Pablo Podestá y lo llama "il mio fratello"; parecen hermanos por la semejanza de su actuación. Por cierto, Pablo conoce las interpretaciones de Grasso y Novelli, y demuestra su capacidad de estudio y creación de personajes. La crítica de *La patria degli italiani*, diario de la colectividad, consagra su singular y personal interpretación del protagonista, juzgando que por momentos su eficacia supera la sobria e impresionante de Zacconi y muestra rastros de la influencia de la reciente actuación de Grasso. En la escena de la muerte por envenenamiento con estricnina, el crítico comenta que Pablo solo la interpreta en Montevideo después de estudiar los síntomas en un hospital y conversar varios días con los médicos; el resultado es sorprendentemente real, supera toda expectativa y no admite comparación. Sostiene que por haber dado sus primeros pasos en el arte como acróbata, sabe con impresionante maestría mostrar las contorsiones, los espasmos producto del fatal veneno, de modo tal que hace temblar la sangre en las venas. El manejo del cuerpo por Pablo se une en este caso a la observación para interpretar la escena con realismo (De Diego, 1973; Bosch, 1969, 249/50; Pagella 1967, 54/57).

Otra pieza frecuentada por las compañías extranjeras, que no hacía mucho presentara Giovanni Grasso, el drama *Tierra baja* de Ángel Guimerá, refundido y adaptado por Camilo Vidal, es presentado por Pablo en el Apolo el 4 de marzo de 1909. *El País* considera que hace una actuación sobresaliente y comenta:

> la escena final del tercer acto la desempeñó con vigor tal, con tal empuje, que la sala entera se puso de pie subyugada, entusiasmada.

Los personajes y las escenas más violentas son las de mayor lucimiento de Pablo, "un admirable temperamento pasional", según ese diario (Pagella 1967; 59). El actor Francisco Bastardi, que ese año ingresa al elenco como "meritorio", sin cobrar por cuatro meses, recuerda a Pablo:

> Como unía a su gran calidad de actor su condición de acróbata, podía permitirse el lujo de hacer cosas que ningún otro actor hacía. En el final de *Tierra baja*, después de exclamar "¡Maté al tigre!", clavaba con fuerza el cuchillo en el escenario, a pocos centímetros de la cabeza de otro actor que yacía exánime y mientras el cuchillo permanecía vibrando, caía el telón ante el estupor y el aplauso del público; hasta más de una dama sufría un desmayo" (Bastardi, 1963, 15/34).

Otro testimonio, el de María Esther Podestá (1985, 70), confirma su temperamento trágico:

> En *Tierra baja*, al llegar a la escena final, cuando sorprende al amo tratando de conquistar por la fuerza a su esposa, la transfiguración de Pablo en un furioso tigre era escalofriante. El salto felino que ejecutaba desde la entrada al escenario para caer sobre su rival, ubicado en la otra esquina del proscenio, hacía que se pusieran de pie los espectadores de las primeras filas de la platea, impresionados y hasta alarmados por el gesto y la actitud del actor (...) Según propia confesión, Juan Mangiante debió emplear en esa escena no solo su recia complexión y sus ágiles músculos, sino también la astucia natural y el golpe de vista para evitar el choque frontal que Pablo no eludía de ninguna manera.

En estos relatos se evidencia la destreza corporal que utiliza características de un animal salvaje al servicio del personaje en la situación, y la manipulación de objetos como el cuchillo en función dramática. La corporización de movimientos animales para la creación de personajes es una técnica vigente actualmente, que Pablo emplea también en otras piezas.

En el caso de Pablo Podestá se destaca entonces el aprovechamiento de todas las técnicas adquiridas a partir de la acro-

bacia, la utilización de objetos, la observación de costumbres y situaciones, para crear a partir de esas técnicas un estilo de gran potencia y comunicación con el público, sin perder el distanciamiento, permitiéndose mantener la energía en suspenso para producir largas pausas sin interrumpir la acción.

De Rosas: una tradición de técnicas actorales

Enrique De Rosas, hijo de inmigrantes napolitanos nacido en Buenos Aires como Dionisio Russo, se inicia en 1904 a los 16 años en el circo criollo de los hermanos Cassano, donde trabaja como actor y payaso. Luego hace giras, actúa en diferentes compañías y desde 1914 encabeza elencos junto a otros actores; en 1918 integra la compañía Pablo Podestá-Enrique De Rosas-Luis Arata y desde fines de ese año forma rubro junto a su esposa, la actriz Matilde Rivera (Seibel, 2000).

En 1919 la compañía Rivera-De Rosas hace temporada en el Politeama y por su dedicación al "género serio" se señala como "el comienzo de su labor madura" para el primer actor y director de escena. Con la pieza en tres actos *La montonera* de José A. Saldías sobre el caudillo entrerriano Francisco Ramírez, estrenada el 18 de septiembre, De Rosas se prepara "para recoger el cetro abandonado" por las manos de Pablo, según Bosch. El autor había ofrecido la obra el año anterior a Pablo Podestá, quien con grandes elogios le obligó a aceptar un anticipo, pero no llegó a interpretarla. Como es sabido, Pablo actúa hasta julio de 1919, cuando es internado por enfermedad. Algo similar sucede en 1920 con el drama en tres actos *Madre tierra* de Alejandro Berruti, un alegato en favor de los colonos gringos del litoral víctimas de abusos, cuyo protagonista había sido ideado por el autor para Pablo Podestá, que encuentra en Enrique De Rosas "al intérprete anhelado" (Varios, 1969, 145; Bosch, 1969, 316; Saldías, 1968, 237/38; Berruti, 1920).

Se observa entonces a partir de estos casos una nueva tradición de técnicas actorales en el teatro argentino.

En la primera gira a España de la compañía Rivera-De Rosas, debutan en diciembre de 1923 en el teatro Apolo de Madrid. Sobre la actuación de Enrique De Rosas el diario *El Imparcial* opina:



> A la naturalidad dramática, sobria y eficaz, del don Zoilo de *Barranca abajo*, nos opuso, en *El tango en París*, la fantasía bufa y el desenfado atracanesco de un caricato, que anima la farsa con sus abundantes recursos, efectos y matices, sin traspasar los límites del buen gusto. En el alcohólico, abúlico y depravado ex hombre, el muerto en vida de *Los muertos*, fue un prodigio artístico.

Los críticos españoles ven en De Rosas un "prominente discípulo de Zacconi". Recordamos que en 1908 se llamaba a Pablo Podestá "el Zacconi del teatro nacional" y que también era eficaz en la comicidad, además de su dramatismo. De Rosas ha heredado el estilo y el repertorio de Pablo, mientras sigue vigente el modelo europeo para medir la calidad de un intérprete. La compañía Rivera-De Rosas regresa a Buenos Aires a mediados de 1924, después de actuar en varias ciudades españolas. Cuando estrenan *Gualicho*, una obra en tres actos de García Velloso en agosto de ese año, nuevamente la crítica señala la continuidad del estilo de actuación al elogiar a De Rosas: "Estuvo justo, emotivo y tan feliz, que nos trajo a la memoria los recuerdos de las grandes interpretaciones de Pablo Podestá" (Varios, 1969, 145/51; De Diego, 1973).

En la segunda gira europea iniciada en noviembre de 1925, la compañía Rivera-De Rosas recorre España ocho meses y se presenta en Italia; Enrique cumple el sueño de actuar en la patria de sus padres. En septiembre de 1926 debutan en Milán y el diario *Corriere della Sera* dice que "el protagonista de *Barranca abajo* podía considerarse como el *Rey Lear* de las pampas, tal la grandeza de su hálito trágico"; cuando presentan *La máscara y el rostro* en presencia de su autor, Luigi Chiarelli, este afirma que De Rosas tiene "una extraordinaria calidad artística". En Roma y Génova obtiene también elogios por su actuación y es la primera compañía argentina que trabaja en Italia. En 1927, cuando la visita de Pirandello repercute en la cartelera de Buenos Aires, la compañía Rivera-De Rosas pone en escena *Seis personajes en busca de autor* en versión de Donato Chiachio; según Juan José de Urquiza, por primera vez en castellano, el público de Buenos Aires puede valorar la trascendencia del teatro de Pirandello (Varios 1969; 152/53-155).

En distintos momentos, Pablo Podestá y Enrique De Rosas desarrollan diversos repertorios, mantienen clásicos como *Barranca abajo* y presentan piezas europeas; en las críticas se destacan las similitudes de estilo y el uso de calificaciones como el "hálito trágico".

Se establece una tradición de técnicas actorales, donde los intérpretes asumen como maestros a sus predecesores o se declaran sus continuadores, con los cambios propios de la escena en cada época. Algunos casos: Luis Arata se inicia en grupos filodramáticos y debuta en 1914 con De Rosas, a quien considera su maestro; encabeza compañías con gran suceso, se destaca especialmente en personajes del grotesco y también interpreta clásicos europeos. Pepe Arias, iniciado en 1916 como comparsa en la compañía De Rosas-Arata, luego se consagra como "Rey del Monólogo" en la revista porteña y hace famosas caricaturas políticas –heredero del payaso Pepino 88–, cultiva el grotesco, incursiona en el repertorio universal con piezas como *La mujer del panadero* de Pagnol. Miguel Ligero, nacido en Rosario en una gira de sus padres los actores españoles Miguel Ligero y Emilia Llanas, asume como maestros a Enrique De Rosas y Luis Arata; este actor premiado de larga y prestigiosa carrera teatral, interpreta eficazmente toda clase de piezas (Varios, 1969, 263/66; Inzillo, 1989, 289/91; De Diego, 1973).

Con disímiles carreras actorales, los intérpretes formados en la misma escena incorporan las técnicas de sus predecesores y aportan sus creaciones personales en los diferentes géneros y en las distintas épocas y contextos en que se desarrolla su actuación.

En conclusión, del circo criollo al escenario a la italiana, se desarrollan en la escena argentina unas técnicas de actuación coincidentes con las tendencias reinantes en la escena europea, aunque llegan a ellas por diferentes caminos y poseen características propias que son valorizadas por el público y la crítica en el país y en el exterior. Cabe señalar que entre nosotros también se producen opiniones que desvalorizan a nuestros intérpretes, y que la desmemoria y el olvido han cubierto buena parte de sus actuaciones.

Bibliografía

AA.VV., 1969, *Quién fue en el teatro nacional*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

AA.VV., 1983, *Du cirque au théâtre. Equipe "Théâtre moderne" du GR. 27 du C.N.R.S.*, Lausanne, L'Age d'Homme.

Ardiles Gray, Julio, 1981, *Historias de artistas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

Bastardi, Francisco, 1963, *Yo también con mis memorias*, Buenos Aires, Editorial Ancora.

Berruti, Alejandro, 1920, *Madre tierra*, Revista *La Escena* N° 127, Buenos Aires, 2 de diciembre.

Berthold, Margot, 1974, *Historia social del teatro*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

Blanco Amores de Pagella, Ángela, 1967, *Pablo Podestá*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Bosch, Mariano G., 1969, *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, texto revisado de la edición original de 1929 por J. A. De Diego, Buenos Aires, Editorial Solar/Hachette.

De Diego, Jacobo A., 1973, *Diccionario teatral*, Inédito, Patrimonio del Fondo Nacional de las Artes.

Dieterich, Genoveva, 1995, *Diccionario del teatro*, Madrid, Alianza Editorial.

Franco, Eva, 1998, *Un siglo de teatro en los ojos de una dama*, Buenos Aires, El Francotirador Ediciones.

García Velloso, Enrique, 1926, *El arte del comediante*, Tomo III, Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía. Editores.

Inzillo, Carlos, 1989, *Queridos filipipones. Una bio-filmo-radiografía afectiva de Pepe Arias*, Buenos Aires, Editorial Corregidor.

Mertens, Federico, 1948, *Confidencias de un hombre de teatro. 50 años de vida escénica*, Buenos Aires, Editorial Nos.

Podestá, José J., 1930, *Medio siglo de farándula. Memorias*, Río de la Plata, Talleres de la Imprenta Argentina de Córdoba.

Podestá, María Esther, 1985, *Desde ya y sin interrupciones (Memorias)*, texto ordenado por Jorge Miguel Couselo, Buenos Aires, Editorial Corregidor.

Sánchez, Florencio
Antología de obras de teatro Argentino desde los orígenes a la actualidad : obras del siglo XX 1º Década - I / Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrere ; ilustrado por Oscar Ortiz ; con prólogo de Beatriz Seibel ; recopilado por Beatriz Seibel. - 1a ed. - Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2010.
v. VI, 320 p. : 22x15 cm. - (Historia Teatral)

ISBN 978-987-9433-80-5

1. Teatro Argentino. I. Laferrere, Gregorio de II. Ortiz, Oscar, ilus. III. Seibel, Beatriz, prolog. IV. Seibel, Beatriz, recop. V. Título
CDD A862

Fecha de catalogación: 03/02/2010

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta Nº 232/08.
Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta

ISBN 978-987-9433-80-5

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Impreso en Buenos Aires, marzo de 2010.
Primera edición: 3.000 ejemplares

EL TEATRO DEL SIGLO XX

Al comenzar el siglo XX la Argentina está en una etapa de crecimiento y transformación, entre contradicciones como nacional y extranjero, criollo e inmigrante, prosperidad y conflictos sociales, alta cultura y cultura popular. Irrumpen las nuevas creaciones culturales, el circo criollo, las compañías de teatro nacional, las obras locales, el tango, los payadores urbanos. Se desarrollan los grupos filodramáticos de inmigrantes, de criollos, de trabajadores, de militantes políticos. Crecen el periodismo y los folletos masivos, la narrativa, el cine, para un público alfabetizado con una clase media en expansión.

Se inicia el florecimiento del teatro argentino.

En 1900 predominan en la cartelera de Buenos Aires las compañías europeas, y el único elenco nacional en una sala es el de la familia circense Podestá. Desde ese año ya han elegido prácticamente dejar las carpas para actuar en salas, y han pasado de compañía de circo criollo a compañía lírico-dramática, lo que abre esta nueva etapa. En octubre se anuncian 3 compañías italianas, 4 españolas, 1 de variedades con biógrafo, 1 de marionetas en Parque Lezama, 2 compañías de circo criollo con teatro, 1 de circo de 1ª parte -Frank Brown-, y la compañía lírico-dramática nacional bajo la dirección del primer actor don José Podestá en el Doria.

En 1901, al comenzar el año los Podestá están en el teatro Victoria, luego arriendan el Rivadavia, y en marzo la familia se divide. En el teatro Rivadavia quedan trabajando los hermanos José, Antonio, Pablo, Graciana, Juan, y sus hijos; la compañía se denomina Podestá Hermanos. En el teatro Libertad se instala el otro hermano, Jerónimo, con sus hijos María, José Francisco, Arturo, Ana y Blanca, y su nieta María Esther. Con la separación de la familia Podestá se inicia el

desarrollo de las compañías nacionales en salas.
Después Jerónimo sale de gira, mientras José Podestá pasa con los suyos al Apolo, un teatro semiabandonado y refaccionado con grandes gastos; debutan el 6 de abril de 1901 y van a permanecer en esa sala hasta el 15 de diciembre de 1908.

UNA "PORFIADA LUCHA"

Quesada opina en 1902 que "aquel detestable 'teatro nacional' está evolucionando; desde que el *teatro criollo* -el de los dramones de facón- ha quedado relegado a los circos, el naciente *teatro nacional* se ha trasladado a las compañías argentinas que –como la de Podestá, en el Apolo– actúan en teatros". El sistema hegemónico privilegia las salas teatrales sobre la pista circense. Es tiempo de cambios; "los literatos" comienzan a entregar sus obras a los actores criollos, que al renunciar a su espacio original de la pista, posibilitan el desarrollo de un teatro nacional del siglo XX, donde todos los sectores se sienten de alguna manera reconocidos, en un momento en que el público demanda expresiones teatrales locales. Esta conciliación muestra quizás el único desarrollo posible.

En 1902, la cartelera presenta 4 compañías italianas, 1 inglesa, 1 francesa, 3 españolas, 1 de variedades, 1 de títeres en los lagos de Palermo con Mosquito y su orquesta, 1 de circo -Frank Brown-; 3 compañías nacionales, 1 de dramas criollos de Podestá Hnos. en el Apolo, 1 de dramas y comedias de José Corrado en el Libertad, 1 de circo criollo Compañía Anselmi en el Circo Buenos Aires; 4 cinematógrafos con vistas y variedades.

La compañía de títeres de Mosquito es la de Dante Verzura, que trabaja 33 años para niños en el teatro del Jardín Zoológico.

El actor cómico José Corrado se hace famoso interpretando el

personaje del napolitano o cocoliche; pasa de dirigir su circo criollo a la compañía teatral en sala, como los Podestá, y muere en 1909.

Por su parte, los hermanos Petray pasan de la compañía Podestá del teatro Apolo al Circo Buenos Aires con Anselmi; la movilidad de los artistas muestra la circulación de los elencos nacionales. En el elenco de Anselmi está la familia de Rosa Acosta de Bozán y sus hijos. Una de las hijas, Olinda Bozán (1892-1977), comienza a actuar a los cinco años; será trapecista y después famosa actriz de teatro, cine, radio y televisión.

Las estadísticas de José Podestá (1858-1937), de los primeros dos años "de porfiada lucha" en el Apolo, entre abril de 1901 y abril de 1903, son significativas. En el primer año presentan 58 obras en 44 funciones diurnas y 365 nocturnas, lo que evidencia que no hay un solo día de descanso. Las obras de un acto son 45, las de dos actos solo 2, y las de tres actos 11; se marca el predominio de la pieza breve y cada función incluye varias representaciones, como tres obras de un acto. En el segundo año presentan otras 58 obras en 54 funciones diurnas y 365 nocturnas. Las tendencias son similares y la estadística de estrenos muestra 36 en el primer año y 33 en el segundo sobre 58 piezas presentadas, lo que marca una prolífica producción autoral.

Desde diciembre de 1902, Jerónimo Podestá (1851-1923), toma el teatro Rivadavia con una compañía donde están, además de su familia, Orfilia Rico, Celestino y Antonio Petray, entre otros; también actúa su nieta María Esther, de 6 años. En Montevideo se ha incorporado al elenco Orfilia Rico (1871-1936), actriz oriental que pronto tiene a su cargo los primeros roles de característica cómica, "creadora de efectos nuevos en muchas ocasiones", muy elogiada. El porteño Enrique Muiño (1881-1956), debuta como actor con Jerónimo después de trabajar varios meses como comparsa sin sueldo para aprender; será una de las grandes figuras de la escena y el cine nacional. Un caso similar es Elías Alippi (1883-1942), seudónimo de Isaías Alaieff, otro porteño que se habría iniciado como bailarín de tango;

entra en la compañía como meritorio, debuta bailando y luego desarrolla una importante carrera como actor y director teatral. Además es autor de 34 obras, dirige dos películas y actúa en cine, fundando junto a Muiño la productora Artistas Argentinos Asociados que eleva el nivel artístico de la pantalla nacional.

FLORENCIO SÁNCHEZ Y GREGORIO DE LAFERRÈRE

A raíz del suceso obtenido, la compañía lírico-dramática nacional de Jerónimo Podestá se instala desde el 5 de junio de 1903 en el Comedia, una sala más importante, donde estará cerca de dos años. Allí presenta el 13 de agosto, el primer estreno de Florencio Sánchez en Buenos Aires, la comedia en tres actos *M'hijo el dotor*, que transcurre en una estancia de Uruguay y en Montevideo, en la época actual. Sánchez trabaja en el diario *Tribuna* como encargado de las crónicas policiales y según José Podestá, "dicha obra tuvo un suceso inesperado" porque nadie sospechó que fuera capaz de escribir un primer acto "que no desdeñaría firmarlo cualquier autor de renombre".

También en agosto de 1903, el empresario del Odeón Faustino Da Rosa presenta la compañía del Teatro Libre de París, dirigida por Antoine con la primera actriz Susana Després y su marido, Lugné-Poe, excepcional actor, autor y director. Después de fundar en 1887 su pequeña sala de experimentación del naturalismo escénico, André Antoine conquista al gran público de París desde 1896 en el teatro Antoine. En programa están *El honor* de Sudermann y otras piezas que resuenan en la escena local, así como las técnicas naturalistas de actuación.

En 1904, la compañía de Jerónimo Podestá presenta en el Comedia el 4 de enero el sainete en un acto *Canillita* de Florencio

Sánchez, y entre otras obras, el 30 de mayo se estrena la comedia en 3 actos *¡Jettatore!*, primera obra de Gregorio de Laferrère. Las dos piezas, incluidas en este tomo, son comentadas más adelante.

En 1905, la compañía de los Hermanos Podestá del Apolo continúa con los autores locales; además de las reposiciones, siguen estrenando. El 26 de abril se presenta *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, un gran éxito. Los roles principales están a cargo de Pablo Podestá, Lea Conti, Blanca Vidal y Herminia Mancini; en el elenco están Rosa Bozán, que ha pasado del Circo Anselmi al Apolo como actriz de carácter, y sus hijas Aída y Olinda, de 13 años, que hace los "pilletes". Según recuerda Olinda, en casi todos los sainetes hay personajes de chicos traviesos y "a mí me enfundaban una camisa y un pantalón, me encasquetaban una gorra hasta las orejas y salía a escena". La obra, publicada en este tomo, se considera más adelante.

La compañía de Jerónimo Podestá pasa a principios de mayo al teatro Argentino y el día 6 estrenan la comedia en tres actos *Locos de verano* de Gregorio de Laferrère. A mediados de junio, pasan al teatro Rivadavia donde continúa la pieza, que llega a 80 representaciones consecutivas, un suceso notable. Locos de verano es hoy una comedia clásica del teatro argentino que continúa teniendo éxito en cada una de sus reposiciones; incluso se adapta una versión en comedia musical. En 1936 es la obra que inaugura la Comedia Nacional en el Cervantes con gran suceso, dirigida por Antonio Cunill Cabanellas, quien dirige en 1942 la versión fílmica con importantes actores de teatro como Eva Franco, Enrique Serrano, Irma Córdoba, Arturo García Buhr entre otros.

Por iniciativa de Jerónimo Podestá, la familia ha invertido todos sus ahorros para la construcción de un teatro en la calle Corrientes 960, en un terreno arrendado por diez años; pasado ese plazo la sala queda como propiedad del dueño, una modalidad de la época. Jerónimo insiste

en que no lleve su nombre, como quieren sus hijos, sino que se denomine Teatro Nacional, "como índice de su destino". Se inaugura el 5 de abril de 1906 con la reposición de *Locos de verano* de Laferrère y el estreno de la comedia breve *Risa de careta* de Ricardo Levene. El 28 de abril estrenan la comedia en tres actos *Bajo la garra* de Laferrère, obra incluida en este tomo, a la que nos referiremos en su momento.

NUEVAS COMPAÑÍAS NACIONALES

En octubre de 1906 Pablo Podestá (1875-1923), de 31 años, se despide del elenco Podestá Hermanos del Apolo para formar su propia compañía. Luego de una gira breve por Rosario, el 7 de diciembre debuta en el teatro Argentino con el drama histórico en cuatro actos de David Peña, *Facundo*, un gran éxito de la nueva compañía.

En el Apolo, José Podestá completa el elenco incorporando entre otros a Florencio Parravicini. El famoso actor argentino *Parra* (1876-1941), después de dilapidar en París una cuantiosa herencia, a los 26 años vuelve a Buenos Aires; comienza a actuar en el varieté en espectáculos picarescos, primero utilizando sus habilidades de campeón de tiro y luego haciendo monólogos y obras que aprovechan su talento cómico; se dirige al público improvisando con la mímica de todo su cuerpo y es muy celebrado.

En 1906 se funda la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Nacionales, que hace sus primeras reuniones en el Circo Anselmi y después instala su sede en unas oficinas de la calle Suipacha 424. El presidente es el rosarino Miguel F. López, actor y autor teatral; secretario Juan J. Garay, artista circense; tesorero, Arturo Mario, actor de teatro; participan entre otros Julio Escarcela, Alberto Ballerini, Francisco Ducasse, Enrique Muiño, Elías Alippi, Manuel Anselmi. "Se asoció casi

toda la gente", recuerda el actor Francisco Bastardi. La Asociación funciona con altibajos y en 1917 se disuelve.

Florencio Sánchez está en cartel en tres compañías en 1907: el 2 de enero Pablo Podestá estrena en el Argentino la obra en un acto *La Tigra*; el mismo día José en el Apolo le estrena la comedia en un acto *Los curdas* y seis días después Jerónimo en el Nacional estrena el acto de *Moneda falsa*. Para Juan Pablo Echagüe, los sainetes de Sánchez "tienen extraordinario relieve y palpitante animación. En esas tajadas de vida, arrojadas a las tablas, es donde mejor despliega el comediógrafo sus facultades maestras de observador y colorista".

En agosto de 1907 está actuando en el Odeón la célebre Eleonora Duse, que merece entusiastas críticas en *La Gioconda* de D'Annunzio; tiene 47 años y su primera visita es en 1885. En el Marconi, la compañía de Pablo Podestá hace una función en su honor, presentando *Barranca abajo* y *Gabino el mayoral*. La Duse ocupa un palco proscenio y nadie puede saber su impresión porque usa, como acostumbra, un espeso velo negro que le cubre la cara. Según María Esther Podestá, la Duse saluda a Pablo en su camarín y declara "que había ido por forzado compromiso y que salió maravillada". Otra función en honor de la Duse se hace en el Coliseo, participando distintas compañías, entre ellas la de Jerónimo Podestá.

El 11 de noviembre de 1907 debuta en el teatro Argentino con *Fruta picada* de Enrique García Velloso, la compañía encabezada por Florencio Parravicini, que actuará en esa sala por más de 20 años. El director artístico es Ezequiel Soria y el director musical Antonio Reynoso; en el elenco están Antonio Podestá, Enrique Muiño, Luis Vittone, Segundo Pomar, Félix Blanco, Sara Ortiz, que vienen del Apolo; Guillermo Battaglia y su esposa Ada Cornaro, que vienen del Nacional; Salvador Rosich, José Gómez, Roberto Casaux, Francisco Ducasse, César Ratti, Alberto Ballerini entre otros. Muchos de ellos

encabezan después sus propias compañías.

En 1907 se publican dos folletos de José Podestá, editados por N. Tommasi: *Canciones populares recitadas y cantadas por Pepino 88, Para cantar con guitarra*, una nueva edición corregida, y *Pepino el 88, Material festivo, Versos y prosas.* Aunque las últimas actuaciones de Pepino se encuentran en octubre de 1900 en el teatro Doria, es probable que siguiera presentándose; de todos modos los folletos hallados muestran la vigencia del payaso, más allá del desempeño del actor reconocido y director de escena.

En 1908 Gregorio de Laferrère se separa del elenco de Jerónimo Podestá junto con algunos actores y forma la Compañía del Conservatorio Lavardén para actuar en el teatro Moderno, antes Rivadavia. El 24 de abril estrena la comedia en cuatro actos *Las de Barranco*, obra incluida en este volumen que comentamos más adelante.

ESPECTÁCULOS EN 1908

El diario La Prensa refleja la actividad de los centros sociales el martes 3 de noviembre, con el título "Las fiestas próximas -Grandes preparativos". Anuncia 19 eventos, desde bailes de gala hasta funciones que finalizan con baile familiar, como la del club Victoria que presenta cuatro obras el día 14 en la Casa Suiza, Rodríguez Peña 254, o el centro Salamanca Primitiva, que anuncia para la función del sábado *Los descamisados* y el cuadro infantil *Los demonios en el cuerpo*, entre otras piezas; el centro Picaflor y los suyos presenta el jueves una velada a beneficio del payador José Betinoti, quien improvisará sobre varios temas y "se exhibirán bonitas vistas en el cinematógrafo".

El viernes 6 de noviembre se anuncian 5 compañías italianas, 4 líricas y 1 cómica; 3 compañías cómico-líricas españolas; 5 compañías nacionales, José J. Podestá en el Apolo, Florencio Parravicini en el

Argentino, Jerónimo Podestá en el Moderno, y bajo carpa, el Circo Anselmi y el Politeama Sudamericano; 1 circo en Avenida de Mayo y Solís; 4 espectáculos de variedades; 7 cinematógrafos.

El sábado 7 se agrega el Pabellón de los Lagos en el Parque 3 de Febrero con Diner Concert, que anuncia todos los días teatro de fantoches, cine, gramófono, calesitas, góndolas venecianas y otras diversiones, con entrada libre.

De regreso a Buenos Aires después de una gira a Montevideo, el 19 de noviembre Pablo Podestá debuta en el Marconi, y el 23 reponen *Doña Rosario* de Novión, para especial lucimiento de Orfilia Rico. En la compañía están además Olinda Bozán, Elías Alippi, Arturo Mario, José *Pepito* Petray, Ángel Quartucci y su esposa Jacinta Diana, entre otros. Pablo, abandonado por su compañera Herminia Mancini, se casa con Olinda Bozán de 16 años, pese a la oposición de su madre; la unión solo dura un mes, y la jovencita abandona la compañía. "Tenía un carácter terrible -recuerda Olinda-. Yo quería casarme en realidad con los personajes que ese hombre creaba y no con él".

El 4 de diciembre Pablo Podestá estrena *Muerte civil* de Giacometti; el famoso drama es un desafío por ser motivo de lucimiento para los primeros actores europeos. Entra en competencia con los modelos, los grandes intérpretes europeos, y obtiene un gran triunfo. Según la crítica de *El País*, "al final de cada acto calurosas y prolongadas ovaciones premiaron la labor artística del principal intérprete de la obra. Después de la escena de la muerte la aprobación del público se transformó en un verdadero delirio. En la platea los sombreros se agitaban por encima de las cabezas, mientras desde los palcos las damas arrojaban flores al escenario y atronaban los bravos las galerías y el paraíso. La concurrencia, sin abandonar la sala, siguió vivando a Pablo durante casi diez minutos, prodigándole la mayor manifestación de simpatía de que hasta la fecha había sido objeto el popular actor". La crítica de *La patria degli italiani*, diario de la colectividad, consagra su

singular y personal interpretación del protagonista. En la escena de la muerte por envenenamiento con estricnina, el crítico comenta que Pablo sólo la interpreta en Montevideo después de estudiar los síntomas en un hospital y conversar varios días con los médicos; el resultado es sorprendentemente real, supera toda expectativa y no admite comparación. Sostiene que por haber dado sus primeros pasos en el arte como acróbata, sabe con impresionante maestría mostrar las contorsiones, los espasmos producto del fatal veneno, de modo tal que hace temblar la sangre en las venas. La obra se repite muchas veces con llenos asombrosos y luego van al teatro Apolo, llamados por el empresario Giovanetti, a quien ya no le conviene la compañía de José Podestá, que no produce tantas ganancias como antes.

En sus *Memorias*, José Podestá saca cuentas: "En el Apolo actuamos desde el 6 de abril de 1901 al 15 de Diciembre de 1908 o sean 7 años, 8 meses y 10 días. Estrenamos 249 obras. Dimos 3.249 representaciones". No hay día de descanso; en Semana Santa primero ceden el teatro a compañías italianas para presentar la *Pasión* y luego hacen la misma obra con su propia compañía. Pero ahora no les renuevan el contrato. José toma el teatro Comedia y debuta allí el 16 de diciembre, al día siguiente de salir del Apolo, con el estreno de *Las campanas* de Sánchez Gardel, obra de denuncia social, violento alegato contra los poderosos en un ambiente provinciano. Antonio Podestá es sustituido por el actor Celestino Petray, aquel que inventara el Cocoliche, y estrenan el sainete *Don Pancho Lobo* de Carlos M. Pacheco el 30 de diciembre.

LA MUERTE DE FLORENCIO SÁNCHEZ

El 7 de noviembre de 1910 muere Florencio Sánchez en Italia. El 25 de septiembre se había embarcado para Europa como "comisionado especial" del presidente uruguayo, aunque su verdadero

objetivo era estrenar sus obras y lograr ser reconocido como autor. La tuberculosis lo postra en Milán, donde muere en un hospital. Posteriormente la Sociedad de Autores organiza funciones de beneficio para su viuda y logra rescatar sus obras vendidas para administrarlas.

LA "ÉPOCA DE ORO" DEL TEATRO ARGENTINO

Luis Ordaz califica desde 1946 como "época de oro del teatro argentino" a la primera década del siglo; parte de 1901, cuando José Podestá se instala en el Apolo "y comienza a interpretar las obras de los autores nacionales, con notable continuidad y decidida coherencia" y termina con la muerte de Florencio Sánchez en Milán a fines de 1910. Es el inicio de un crecimiento que se expande en los años siguientes y se destacan, desde mediados de la década, las giras de las compañías nacionales desde el sur en Bahía Blanca hasta el norte en Salta, que difunden los nuevos repertorios y estilos de actuación por todo el país.

Mientras tanto continúan las visitas de grandes figuras europeas, que se presentan también en giras por las provincias y se registra la llegada de familias españolas que tendrán larga trayectoria en la escena local, como Cibrián, Carreras, Serrador.

Los grupos filodramáticos se desarrollan en sociedades recreativas criollas y de diversas colectividades, en centros anarquistas y socialistas, en círculos católicos de obreros. En las ciudades de provincias, los filodramáticos son los únicos artistas locales; las compañías profesionales pasan de gira, y en ocasiones estrenan obras de autores locales.

Los nuevos elencos nacionales en salas se integran con actores profesionales iniciados en el circo, en compañías italianas o españolas, en grupos filodramáticos, en el Conservatorio Lavardén fundado por Gregorio de Laferrère, o formados en las mismas compañías donde

comienzan como meritorios sin cobrar sueldo. Muchos trabajan desde niños, en especial en las familias de actores; los roles para chicos aparecen con frecuencia en las obras, son muy apreciados por el público, y también se presentan compañías profesionales infantiles.

Se destaca en esta década la numerosa producción de nuevos y antiguos dramaturgos. La gran cantidad de obras estrenadas se aprecia en la estadística de José Podestá, que estrena 249 piezas en el Apolo entre 1901 y 1908; a esta cifra deben sumarse los estrenos hasta 1910 y los de las otras compañías, por lo que puede estimarse un mínimo de 800 obras estrenadas en ese período. Esta cuantiosa producción de autores locales prosigue y se incrementa en los años siguientes; al teatro de Buenos Aires también se incorporan autores uruguayos y de otros países, como el chileno Alberto del Solar en este período, y los estrenos incluyen piezas de todos los géneros.

La influencia de los actores sobre los autores locales es evidente; se escriben obras para los hermanos Podestá, después para Pablo o para Parravicini, y también para actrices como Orfilia Rico y otras.

Si bien se considera que en cada momento histórico los dramaturgos escriben condicionados por las posibilidades de la escena y las modalidades de los actores, es destacable que el crecimiento del teatro nacional se produce en esa circulación de actores convocantes de público, que demandan piezas que a su vez atraen espectadores y retroalimentan el circuito.

OBRAS DEL SIGLO XX: 1ª DÉCADA -I

LOS CLÁSICOS

Sainete, drama y comedia son los géneros en que se expresan dos de los autores clásicos de la época de oro, Florencio Sánchez y Gregorio

de Laferrère. Estrenadas en las nuevas compañías nacionales, estas obras han sido puestas en escena en innumerables oportunidades, pero siempre inspiran nuevas versiones, nuevas lecturas. Son elegidas y se publican para facilitar su circulación y para que continúen enriqueciendo el teatro argentino.

I - FLORENCIO SÁNCHEZ

¡LADRONES!: PILLETES Y CANILLITA

Esta obra firmada con seudónimo está compuesta por dos escenas de la calle, un monólogo y su continuación en un diálogo. Son los antecedentes del sainete *Canillita* estrenado en Rosario en 1902, donde Sánchez trabaja como periodista en un diario local. Esa versión de *¡Ladrones!* se presenta por el elenco español de Enrique Llovet en el teatro La Comedia en octubre, con música del maestro Cayetano Silva, donde el protagónico del muchacho vendedor de diarios es interpretado por la primera tiple Julia Iñíguez.

¡Ladrones! obtiene el Primer Premio del concurso dramático del Centro Internacional de Estudios Sociales de Montevideo y se representa durante años en los centros anarquistas de Montevideo. Tiene todas las características de las obras de los grupos filodramáticos libertarios: pocos personajes, poca escenografía, la difusión de las ideas, un modo pacífico de rebelión.

Florencio Sánchez (1875-1910), uruguayo, periodista y autor teatral, estrena sus primeras piezas con seudónimo en Montevideo, en el grupo filodramático anarquista del que forma parte como actor. Más tarde se radica en Buenos Aires y produce una veintena de obras para el teatro profesional hasta su muerte. Es representado, estudiado y comentado exhaustivamente; hacia 1960, Foppa menciona que hay más

de 200 trabajos sobre su vida y obra, y no han cesado hasta hoy. Juan Pablo Echagüe, crítico contemporáneo de Sánchez, lo considera insuperable como pintor de ambiente, observador y costumbrista, pero opina que es naturalista, adopta la estética de Zola y utiliza temas ya tratados por Sudermann y otros herederos de Ibsen, cuyas piezas son conocidas en Buenos Aires; sigue la modalidad hegemónica europea.

En la línea costumbrista de Sánchez predomina la descripción, como en las obras breves, los sainetes, y piezas como *Barranca abajo*. En la línea naturalista están obras de tesis como *Nuestros hijos*, un "drama de ideas" que muestra los problemas sociales.
Por otra parte, sus obras interpretadas por los Podestá, encuentran unas originales técnicas de actuación, basadas en la acción y el entrenamiento circense, muy elogiadas por su asombroso naturalismo. Este productivo encuentro reúne las antiguas raíces tradicionales con la modernidad europea.

CANILLITA

Esta versión anunciada como sainete en un acto se presenta el 4 de enero de 1904 por la compañía de Jerónimo Podestá en el Comedia; en este caso Blanca Podestá hace el rol protagónico del chico pobre, de piernas largas y flacas "como canillas". El éxito de la pieza hace que se denomine hasta hoy con ese apodo al vendedor de diarios en Buenos Aires y en Montevideo. En homenaje a Florencio Sánchez, en 1947 se establece el 7 de noviembre, fecha de su muerte, como Día del Canillita; se festeja como día de descanso de los vendedores de diarios.

Según Eva G. de Montoya, *Canillita* tiene un final opuesto ideológicamente al de *¡Ladrones!*, la primera versión; desaparece el enfrentamiento entre ricos y pobres y solo queda un problema entre gente modesta; el autor cambia el texto para adaptarlo a una compañía de actores profesionales y a una recepción diferente.

Para Juan Pablo Echagüe, "si Florencio Sánchez solo hubiera escrito esta obra, ella le bastaría para destacarse a la vanguardia de los dramaturgos nacionales".

BARRANCA ABAJO

Este drama en tres actos estrenado el 26 de abril de 1905 en el Apolo por la compañía Hermanos Podestá tiene un gran éxito. El autor señala que la acción transcurre en la campaña de Entre Ríos y para la segunda función, acepta un corte en el final, ya sugerido por el director José Podestá y marcado por los críticos al día siguiente del estreno. El rol principal está a cargo de Pablo Podestá, que a los 30 años interpreta al viejo Don Zoilo. Ese protagonista habría sido escrito especialmente por Sánchez para Pablo y según Bosch, "este drama, debido a la intervención de Pablo, se elevó a una extraordinaria altura, y la interpretación que hizo de ella ese gran actor, no pudo ser superada *nunca*". En el recuerdo de Olinda Bozán, en la escena final "Pablo salía despacito, miraba la cama de la hija muerta, se sacaba el sombrero, iba hacia el fondo y volvía, tomaba un jarro de agua de una tinaja, se le caía el jarro. Por último, miraba la punta del alero de un rancho donde había un nido y recién decía el parlamento final: 'Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro'. Y recién tiraba el lazo para ahorcarse. La pausa que hizo Pablo antes del parlamento final nos sorprendió a todos. Yo creo que fue la primera gran pausa intencionada que se hizo en el teatro argentino. Todos los actores, los maquinistas, los tramoyistas, nos habíamos ido acercando lentamente entre bastidores atraídos por esa pausa tan larga. Nos preguntábamos los unos a los otros: '¿Qué pasa? ¿Por qué Pablo no habla?'. Estábamos asustados. La escena nos mantuvo en vilo. Cuando terminó y la sala estalló en un aplauso atronador, todos teníamos los ojos llenos de lágrimas".

Una excelente versión de *Barranca abajo* se presenta en Formosa en

2006, en gira por Chaco y Corrientes, y en el Teatro Nacional Cervantes, en el marco del Plan Federal, con dirección de Luis Romero y elenco de Formosa.

Para Echagüe, es la obra más completa de Sánchez, que en la escena final alcanza vigor de tragedia auténtica; "una creación fuertemente original". En esta obra se nota el peso del modelo tradicional de drama gauchesco sobre el modelo europeo realista o naturalista.

EN FAMILIA

El 6 de octubre de 1905 en el Apolo la compañía Hermanos Podestá estrena esta comedia en tres actos, que se desarrolla en la sala bien amueblada de una familia venida a menos, con la acción "en Buenos Aires, época actual".

Para *La Nación* es "quizá la más completa de las piezas de Sánchez", aunque señala una visión similar a la de Sudermann en *El honor*, "pero ennegrecida, amargada". Juan Pablo Echagüe opina que "envolvería una certera crítica a la ostentación y a la incuria", a no ser por "lo recargado de sus tintas" en la nota pesimista y amarga.

Entre 2005 y 2007 el notable director Ricardo Bartis presenta su excelente espectáculo *De mal en peor* sobre una burguesía decadente, inspirado en piezas de Sánchez como *En familia*, que se ofrece en Buenos Aires y en gira por España y Francia.

EL DESALOJO

Entre constantes estrenos de autores locales, este interesante drama en un acto -también llamado sainete- se estrena el 18 de julio de 1906 en el Apolo por los Hermanos Podestá.

Una noticia de actualidad: una mujer con varios hijos desalojada, su

marido en el hospital por caerse de un andamio, un periodista, y el fotógrafo que dice, "le tomaremos una así, llorando, es un momento espléndido...". La vigencia de esta pintura social es llamativa.

NUESTROS HIJOS

La compañía de Jerónimo Podestá en el Nacional estrena el 2 de mayo de 1907 este drama en 3 actos que protagoniza Guillermo Battaglia. A fines de ese mes se estrena en Montevideo con un éxito total, igual que en Buenos Aires, y al año siguiente se presenta en italiano en esa ciudad por la compañía Gemma Caimmi.

Pero algunas críticas son desfavorables. Según Echagüe, es un drama "de ideas", donde pinta las clases altas "con criterio unilateral y polémico de ideólogo". Las ideas de Sánchez se exponen por el personaje del Sr. Díaz: "Esa será mi obra. Desentrañar del mismo seno de la vida, del drama de todos los días y de todos los momentos, las causas del dolor humano y exponerlas y difundirlas como un arma contra la ignorancia, la pasión y el prejuicio". Resulta irritante el tema del marido engañado que se dedica a coleccionar noticias sobre "Infanticidio", "Natalidad ilegítima", "Nuestros hijos naturales", "Ocultación de la maternidad", y apoya a su hija soltera que queda embarazada, enfrentando la hipocresía social y la de su familia.

II - GREGORIO DE LAFERRÈRE

¡JETTATORE!...

El 30 de mayo de 1904, la compañía de Jerónimo Podestá en el Comedia estrena esta comedia en tres actos, la primera obra de Gregorio

de Laferrère, con Orfilia Rico, muy aplaudida, Blanca, Adela y Anita Podestá, Julio Escarcela, quien se hace famoso en el Don Lucas protagonista y víctima, Jerónimo y Arturo Podestá, Francisco *Panchito* Aranaz, una revelación en el personaje de Pepito, Alberto Ballerini, entre otros. El estreno es un acontecimiento artístico y social, al que concurre el presidente Roca.

El tema es una superstición muy difundida entonces en Buenos Aires, y el autor cita en la segunda escena de la obra un cuento análogo de Théophile Gautier.

Casi un mes después, el 25 de junio, *¡Jettatore!* sigue en cartel y ese día lo comparte con *Canillita*; se acostumbra presentar en un solo programa una obra en tres actos y otra en un acto. Por 1$ la platea, se puede disfrutar de dos autores diferentes, Laferrère y Sánchez, uno de clase alta que se burla de las costumbres, y otro bohemio y contestatario, con preocupaciones de cambio social. El éxito de público de *¡Jettatore!* hace que se presente 75 veces consecutivas, batiendo el récord para obras de 3 actos. Las crónicas sociales publican a diario largas listas de familias de la sociedad que asisten al teatro; se anuncia en las paredes de la ciudad con carteles enormes, se distribuyen tarjetas postales con grabados simbólicos alusivos y el autor hace distribuir volantes con cartas críticas de amigos por plazas y avenidas.

El aporte renovador de Laferrère, que se apropia de técnicas del vodevil francés y las adapta, revitalizando la comedia ya existente, no es muy apreciado en la historia teatral por la desvalorización de la comedia en términos generales.

Gregorio de Laferrère (1867-1913), nacido en Buenos Aires, es un miembro de la clase alta porteña que en 1889 viaja a París donde frecuenta el teatro, y es diputado nacional entre 1898-1908; escribe versos y narraciones. Su primera obra, producida como una apuesta, "por humorada", luego se estrena en Madrid en 1906, adaptada. Laferrère produce en total 6 obras y numerosos monólogos y diálogos;

muere a los 46 años. Funda en 1908 el Conservatorio Labardén -el apellido exacto de nuestro primer autor teatral es Lavardén, según investigaciones posteriores- para formar intérpretes. El poeta Calixto Oyuela, primer presidente de la Academia Argentina de Letras, es el director y profesor de literatura, Enrique García Velloso el secretario y profesor de Historia del teatro, y un grupo de entusiastas escritores y artistas amigos dan cátedras. Angelina Pagano y Faustino Trongé son profesores de Declamación para niñas y varones respectivamente, ya que las clases se separan por sexos, y se suma después la famosa actriz Marguerite Moreno, de la Academia Francesa. Cabe señalar que aún en 1926 García Velloso propone: "Aceptemos el vocablo declamación, a falta de otro más adecuado y expresivo, para significar el arte de representar obras dramáticas". Por intermedio de Echagüe que viaja a París, contrata a Anatole France para que inaugure en 1909 las conferencias organizadas por el Conservatorio. A pesar de recibir algunos subsidios, Laferrère mismo es el principal sostén económico del Conservatorio, que desaparece después de unos años, por falta de ayuda oficial, o por falta de calor popular, según las versiones. En el primer curso se inscriben 70 alumnos.

BAJO LA GARRA

El 28 de abril de 1906 en el Nacional la compañía Jerónimo Podestá estrena esta comedia en tres actos que se desarrolla primero en forma amable y alegre, para adquirir seriedad dramática en el tercer acto, mostrando el poder destructivo de la calumnia iniciada en un club aristocrático. Juan Pablo Echagüe celebra la ambientación de la obra en la clase alta, "hasta entonces ausente de la escena, que arbitrariamente solo parecía considerar nacionales a los hábitos camperos, a las truculencias pueriles del gauchismo convencional, o del malevaje que

señorea los arrabales". Pero pronto se acusa a Laferrère de exhibir intimidades degradantes para el club al que él mismo pertenece y para su propio círculo. Laferrère niega que el tema haya surgido del Círculo de Armas, afirma que considera a la institución como "una prolongación de su propio hogar" y retira la obra de cartel, a pesar del éxito de público. El duro cuestionamiento de la moral social se presenta a través de la unión de lo cómico, lo melodramático y el realismo, que produce una tragicomedia. En el elenco del estreno están Orfilia Rico, Blanca, Anita y Adela Podestá, Ángela Tesada, Ada Cornaro, Josefina Lanaro, Arturo, Jerónimo y José F. Podestá, Francisco Ducasse, Guillermo Battaglia, Francisco Aranaz, Enrique Muiño, Alfredo Lanaro, Julio Escarcela, Arturo Mario, Elías Alippi, Alberto Ballerini, entre otros. La mayoría de estos actores estarán al frente de sus propias compañías, en la multiplicación que se produce en las décadas siguientes.

LAS DE BARRANCO

Gregorio de Laferrère se separa del elenco de Jerónimo Podestá junto con algunos actores y forma la Compañía del Conservatorio Lavardén para actuar en el teatro Moderno. El 24 de abril de 1908 estrena allí esta comedia en cuatro actos, originada en un monólogo que le pidiera la Rico para su beneficio. En el elenco están Orfilia Rico, María Gámez, Alejandrina Cortina, Lea Cornaro, Francisco Ducasse, Elías Alippi, José Brieva, Julio Escarcela, Pancho Aranaz entre otros, y Jenaro (Enrique) Serrano, debutante de 16 años. La interpretación de la Rico en la protagonista es considerada "incomparable". Según Federico Mertens, Orfilia Rico define su personalidad con *Las de Barranco* y su particularísima escuela teatral es resultante directa de la observación de nuestra clase media. Además de Mertens, para ella escriben también Saldías, Discépolo, Vacarezza, entre otros autores. Es interesante señalar

que este tipo de comedias deja de lado el conventillo, ámbito del sainete, para trasladarse a la casa familiar de barrio. Enrique Serrano (1892-1964), seudónimo de Jenaro Serrano, nace en Buenos Aires y a los 8 años actúa en el Circo Anselmi en roles de niño como el hijo del Mataco o el hijo de *Moreira*. Estudia en el Conservatorio Lavardén y debuta en el teatro de sala con *Las de Barranco*; será un gran comediante con actuación en teatro y cine.

Esta obra llega a 146 representaciones consecutivas y es "quizá la mejor escrita y más efectiva" del autor; ha sido traducida al catalán, al italiano, presentada en París en castellano por Camila Quiroga y se repone con frecuencia hasta hoy en teatros oficiales y en grupos. Comedia satírica con una crítica realista, tiene influencia en las comedias posteriores de numerosos autores.

Beatriz Seibel

BIBLIOGRAFÍA:

ARDILES GRAY, Julio, *Historias de artistas.* Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1981. (Recuerdos de Olinda Bozán)

BOSCH, Mariano G., *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá.* Texto revisado de la edición original de 1929 por J. A. De Diego, Solar/Hachette, Buenos Aires, 1969.

ECHAGÜE, Juan Pablo (Jean Paul), *Seis figuras del Plata.* Losada, Buenos Aires, 1938.

KLEIN, Teodoro, *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores.* Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1938.

LAFERRÈRE, Gregorio de, *Teatro completo.* Castellví, Santa Fe, 1952.

MONTOYA, Eva G. de, *Sobre ¡Ladrones! (1897) y Canillita (1902-1904), Florencio Sánchez y la delegación de poderes,* revista *Gestos* N° 6, noviembre. University of California, Irvine, 1988.

ORDAZ, Luis, *El teatro en el Río de la Plata,* Futuro, Buenos Aires, 1946.

PODESTÁ, José J., *Medio siglo de farándula. Memorias,* Talleres de la Imprenta Argentina de Córdoba, Río de la Plata, 1930.

QUESADA, Ernesto, *El criollismo en la literatura argentina y otros textos. En torno al criollismo. Textos y polémica.* Centro Editor de América Latina, Capítulo N° 190, Buenos Aires, 1983.

SÁNCHEZ, Florencio, *Teatro completo.* Veinte piezas seguidas de otras páginas del autor compiladas y anotadas por Dardo Dúneo. Claridad, Buenos Aires, 1941.

SEIBEL, Beatriz, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930.* Corregidor, Buenos Aires, 2002.